DER BEGRIFF
DER
MUSIKALISCHEN »FORM«

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINGEREICHT BEI

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
UNIVERSITÄT LEIPZIG

VON

HERMANN ERPF
AUS PFORZHEIM

STUTTGART
DRUCK DER UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT
1914

DER BEGRIFF
DER
MUSIKALISCHEN »FORM«

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINGEREICHT BEI

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
UNIVERSITÄT LEIPZIG

VON

HERMANN ERPF
AUS PFORZHEIM

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

STUTTGART
DRUCK DER UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT
1914

Angenommen von der II. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

RIEMANN und VOLKELT.

Leipzig, den 31. Juli 1913.

Der Prokanzellar

Le Blanc.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung: Problem und Methode 1

Erster, theoretischer Teil.

I. Die **materialen** Form**bedingungen** als **schematische** Form**kriterien.**

1. Form und Beziehung 3
2. Das Material und seine Merkmale 4
3. Die »Formkriterien« 5

II. Die **psychischen** Form**forderungen** als **konstitutive** Form**gesetze.**

1. Form und Einheit 6
2. Die achttaktige Periode 7
3. Das Motiv 10
4. Die Kontrapunktik 13
5. Die Formung im Großen: Wiederholung, Variante und Kontrast . . 15

Zusammenfassung 19

Zweiter, angewandter Teil.

I. Die historischen Formen.

1. Der Modulationsplan 20
2. Die Sonate 22
3. Die Fuge 25

II. »Form« und »Inhalt«. Text- und Programmkomposition . . . 26

III. Zur Methodik der musikgeschichtlichen Forschung 30

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547019_0068

Einleitung: Problem und Methode.

Das Problem der »Form« tritt ein in die Musikästhetik mit *Hanslicks* Buch »Vom Musikalisch-Schönen«.

Während die allgemeine philosophische Ästhetik, soweit sie sich überhaupt mit Musik befaßt, auch weiterhin nur allgemeinere Probleme behandelt, spielen in der speziellen musikalischen Ästhetik die Auseinandersetzungen über »Form« und »Inhalt« und ihr Verhältnis fortan eine große Rolle. Man ist dabei neuerdings allgemein zu einer Ablehnung des schroffen, rein formalistischen Standpunktes *Hanslicks* gekommen; eine weitergehende Einigung über die vorliegende Frage ist aber nicht erreicht worden: Die Meinungen gehen immer noch sehr auseinander.

Der Hauptgrund dafür dürfte ein sehr äußerlicher sein: Der Begriff der »Form« wird nicht, oder nur mangelhaft definiert; jeder Ästhetiker versteht unter »Form« etwas anderes, ja, das Wort »Form« wechselt seine Bedeutung oft innerhalb eines und desselben Werkes. Das ist schon bei *Hanslick* der Fall; man kann bei ihm nicht zu einer klaren, eindeutigen Anschauung dessen, was er unter »Form« verstanden wissen will, gelangen. Die Folge solcher mangelhaften, begrifflichen Bestimmungen sind endlose Mißverständnisse und Meinungsverschiedenheiten.

Es soll daher versucht werden, einen bestimmten, eindeutigen Begriff der musikalischen »Form« aufzustellen und scharf von allem mit »Inhalt«, »Ausdruck« usw. zu Bezeichnenden zu trennen, um damit alle künftigen Arbeiten auf diesem Gebiete, wenn nicht zur Annahme dieses Formbegriffs, so doch zu einer Auseinandersetzung mit ihm und exakter Formulierung des eigenen Standpunktes zu veranlassen.

Den natürlichen Ausgangspunkt für eine solche Untersuchung bildet die musikalische Formenlehre im weitesten Sinne, die Musiklehre. Es ist in der Tat verständlich, daß um und nach *Hanslick* eine begriffliche Umschreibung des Phänomens der »Form« nicht

erfolgte, weil damals eben diese Grundlage dafür fehlte. Die Musiklehre um die Mitte des 19. Jahrhunderts beschränkte sich fast ausschließlich auf ein mehr oder weniger äußerliches Demonstrieren an Meisterwerken zu Lehrzwecken. Nachdem aber inzwischen sämtliche Disziplinen der Musiklehre wieder methodisch-wissenschaftlich bearbeitet, und dabei alte, verlorengegangene Erkenntnisse wieder zur Anerkennung gebracht und weiter ausgebaut worden sind, ist die nötige Basis für die beabsichtigte Untersuchung gegeben.

Diese soll, wie sich aus dem Vorstehenden schon ergibt, also durchaus in festem, engem Anschluß an die bestehende empirische Formenlehre erfolgen und nicht etwa von der Seite der Ästhetik ausgehen. Es soll nicht im Anschluß an ein bestimmtes ästhetisches System dessen Anschauung über Formales auf die Musik übertragen und angewandt werden, sondern vielmehr umgekehrt: Es soll versucht werden, das Letzte, Zusammenfassende zu sagen, was der Musiker von seinem Standpunkt aus über das vorliegende Problem sagen kann. So wird dem Ästhetiker Material dargeboten, was er begrüßen wird, während er einen Eingriff in sein Gebiet zurückweisen müßte. Ebenso soll nicht untersucht werden, ob und wieweit die zu entwickelnden Formulierungen für andere Künste Sinn und Geltung haben, da das wieder die Befugnis des Musikers überschreiten würde. Noch nach einer weiteren Seite hin sei die Aufgabe beschränkt: Alle psychologischen Aussagen, die vorkommen werden, sollen durchaus im Sinne der deskriptiven Psychologie verstanden werden. Es soll nirgends eine »Erklärung« psychischer Phänomene versucht werden, die allein dem Psychologen zusteht, sondern es sollen nur psychologische Tatbestände aufgewiesen und beschrieben werden, deren Nachprüfung durch Selbstanalyse, mit Hilfe welcher sie auch gefunden wurden, jederzeit möglich ist, und die dem Psychologen wieder nur als Material zur Einordnung in sein System gegenübertreten.

Kurz gesagt: Die Untersuchung soll den Charakter einer allgemeinen Theorie der musikalischen Form tragen und soll die für die spezielle Formenlehre (im weitesten Sinne) maßgebenden Gesichtspunkte begrifflich herausarbeiten.

Erster, theoretischer Teil.

1. Die materialen Formbedingungen als schematische Formkriterien.

1. Form und Beziehung. — Sucht man von der Seite der speziellen Formenlehre her zu allgemeinen, begrifflichen Formulierungen zu gelangen, so erreicht man dies wohl am leichtesten dadurch, daß man die allgemeine Aufgabe und Absicht dieser Wissenschaft zu präzisieren sucht; die Feststellung dieser allgemeinen Aufgabe wird wieder am raschesten erfolgen können, wenn es gelingt, eine allgemeine, gemeinsame Methode der verschiedenen Disziplinen der Formenlehre aufzuweisen.

In der Tat liegt eine solche gemeinsame Methode zugrunde und läßt sich leicht zeigen. Ob die Musiklehre als Harmonielehre, als Kontrapunktlehre, als Lehre von der Rhythmik, Metrik usw. oder als Formenlehre im engeren Sinne auftritt: immer werden bestimmte, größere oder kleinere Tonkomplexe aus einem musikalischen Organismus herausgehoben, einander gegenübergestellt und in Beziehung gesetzt. Die Art und Weise der Auswahl dieser Tonkomplexe soll zunächst nicht untersucht werden, da die Beantwortung dieser Frage sofort zu Spezialisierungen führen würde, während ja gerade die allgemeine, gemeinsame Methode gesucht werden soll. Diese besteht eben im Herausgreifen, Gegenüberstellen und Untersuchen der gegenseitigen Beziehungen der Komplexe.

Die Natur der resultierenden Beziehungen ist eine sehr verschiedenartige. Es mögen funktionelle, graduelle, quantitative und noch andere Arten von Beziehungen vorkommen. Alle bieten aber eine gemeinsame Möglichkeit der Einteilung: Das Inbeziehungsetzen der einander gegenübergestellten Komplexe geschieht nämlich mit Hilfe ihrer später noch näher zu bestimmenden Merkmale, und je nachdem sich diese Merkmale ganz, teilweise oder gar nicht entsprechen, lassen sich die Beziehungen »gleich«, »ähnlich« und »ungleich« unterscheiden.

Damit ist die Aufgabe und Absicht der Formenlehre zunächst einmal ganz allgemein umschrieben: Sie besteht im Aufsuchen dieser Beziehungen; alle Sätze der Formenlehre haben das Gemeinsame, daß sie Aussagen enthalten über die Gleichheit, Ungleichheit oder Ähnlichkeit von größeren oder kleineren Tonkomplexen. Diese selbst werden gegenseitig, entsprechend den drei Beziehungsarten, als »Wiederholung«, »Kontrast« und »Variante« charakterisiert, wobei diese Ausdrücke hier in dem ganz allgemeinen Sinne zu verstehen sind, den die Ableitung

ihnen gegeben hat, nämlich sowohl für kleinste, wie für größte Tonkomplexe in Betracht kommend.

Als wesentliche Frage erhebt sich nun die, nach welchen Merkmalen die Tonkomplexe untersucht und ihre Beziehungen festgestellt und unterschieden werden.

2. Das Material und seine Merkmale. — Die zu suchenden Merkmale sind offenbar diejenigen des Materials, aus dem die Komplexe sich zusammensetzen. Dieses Material sind die Töne.

Ein Ton ist eindeutig bestimmt durch folgende vier Merkmale oder Qualitäten: 1. seine Höhe, 2. seine Dauer, 3. seine Stärke und 4. seine Klangfarbe. Diese vier Eigenschaften kommen allen Tönen zu. Erst wenn alle vier vorhanden sind, kommt das Phänomen eines Tones überhaupt zustande. Die in der Musik gebrauchten Töne sind aber erst durch zwei weitere Qualitäten vollständig charakterisiert, nämlich durch die (5.) harmonische und (6.) metrische, die nicht von den obigen ableitbar, sondern durchaus selbständig sind.

Zu diesen sechs Toneigenschaften zunächst einige Bemerkungen:

Eine doppelte Qualität in der Tonhöhe, wie sie behauptet worden ist, glaube ich nicht annehmen zu dürfen, da sich diese Behauptung nur auf pathologische Erscheinungen stützt. Man könnte genau so gut aus der Tatsache der Farbenblindheit auf eine doppelte Qualität der Farbe schließen. Die doppelte Qualität der Tonhöhe ist weder physikalisch-experimentell nachweisbar, noch ist sie der psychologischen Selbstanalyse zugänglich. — Die Klangfarbe muß durchaus als selbständige Qualität gelten; sie ist nicht, als Obertonerscheinung, zurückführbar auf die Qualität der Tonhöhe, und zwar aus zwei Gründen: Erstens spielen nicht nur die Obertöne, sondern auch andere Erscheinungen dabei eine Rolle; zweitens kommt ja eine »Klangfarbe« nur dann zustande, wenn die sie konstituierenden Momente ungetrennt, gemeinsam aufgefaßt werden. Eine Ausscheidung einzelner Bestandteile, etwa ein Hinhören nach bestimmten Obertönen, zerstört das Phänomen der Klangfarbe sofort. — Unter »metrischer Qualität« eines Tones ist zu verstehen seine bestimmte, eindeutige Stellung innerhalb des Metrums (Taktmaßes); die »harmonische Qualität« enthält ein Doppeltes: Die Bezogenheit des Tones auf die gleichzeitige Harmonie (als Terz, Quinte, Durchgang, Vorhalt usw.) und die Bezogenheit dieser Harmonie auf eine Tonika (als T, S oder D). Es ist behauptet worden, daß es »ataktische« (besser »ametrische«) Musik gäbe, beziehungsweise gegeben hätte, und ebenso wurde von einer »Polyodie« im Gegensatz zur »Polyphonie« gesprochen, die Möglichkeit einer »aharmonischen« Musik also angenommen. Diese Fragen sind hier nicht zu entscheiden. Gibt es solche Musik, so fallen für sie eben die

Qualitäten 5., oder 6., oder beide, weg. Für die Musik der letzten Jahrhunderte ist jedenfalls daran festzuhalten, daß die harmonische und die metrische Qualität, trotz ihres psychologisch-physiologischen, physikalisch nicht kontrollierbaren Ursprungs, genau so gut zur Charakterisierung der in der Musik gebrauchten Töne gehören, wie deren Höhe, Stärke, Dauer und Klangfarbe. Mit dem psychischen Ursprung ist es allerdings gegeben, daß das harmonische und metrische Hören sich erst allmählich so herausgebildet hat, wie wir es heute besitzen, und sich auch noch fortbilden wird. Eine Entwicklungsgeschichte des harmonischen und metrischen Hörens ist daher möglich und notwendig. Sie würde auch zu zeigen haben, ob es je »aharmonische« und »ametrische« Musik gegeben hat und ob wir heute tatsächlich im Begriffe sind, die Errungenschaften einer sehr langen Entwicklung wieder aufzugeben.

Als selbständige, nicht aufeinander zurückführbare Tonqualitäten sind somit jedenfalls festzuhalten:

1. die der Tonhöhe,
2. die der Tondauer,
3. die der Tonstärke,
4. die der Klangfarbe,
5. die harmonische und
6. die metrische Qualität.

Diese umschreiben das Material der Tonkunst, den Ton, in seiner ganzen Bestimmtheit und bilden die Merkmale, nach denen Töne und Tonkomplexe verglichen werden können.

3. Die Formkriterien. — Sind somit einerseits die verschiedenen möglichen Arten der Beziehungen, anderseits die sämtlichen Merkmale des Materials, an dem sie in Erscheinung treten, aufgefunden, so muß die Kombination beider eine Reihe von Formeln ergeben, die die allgemeinen Normen aller vom Standpunkt der Musiklehre aus möglichen Urteile darstellen. Man erhält, unter Einführung einiger gebräuchlicher, hier aber ganz im definierten Sinne zu verstehender Ausdrücke:

1. Beziehung der Tonhöhe = melodische Beziehung.
2. „ „ Tondauer = rhythmische Beziehung.
3. „ „ Tonstärke = dynamische Beziehung.
4. „ „ Klangfarbe.
5. Harmonische Beziehung.
6. Metrische Beziehung.

Dabei ist jede dieser Beziehungen wieder nach ihren drei Unterarten Wiederholung, Variante und Kontrast, gespalten zu denken.

Die ganze Urteils- und Begriffsbildung der musikalischen Formenlehre beruht also auf diesem System von wenigen Grundbegriffen,

welche somit als die »Formkriterien« zu bezeichnen sind. Alle musikalischen Formen lassen sich mit ihrer Hilfe untersuchen, vergleichen und einordnen.

Gleichzeitig umschreiben die Formkriterien das ganze Gebiet der überhaupt möglichen Formung des Tonmaterials; alle jemals zustande gekommenen Tonorganismen fallen ihrer formalen Seite nach in ihren Bereich.

Die Kriterien sind aber durchaus schematisch; sie passen ja über alle und jede Tonformen und geben deshalb keinerlei Anhalt für den Aufbau, die Konstitution spezieller Formen. Auf der Grundlage der Materialuntersuchung ließen sich keine Formgesetze, keine Vorschriften für die konstitutive Natur der musikalischen Formen ableiten. In dem Tonmaterial selbst zeigen sich keine bestimmten Anordnungstendenzen, keine erkennbare Neigung zur speziellen, besonderen Gruppierung der Wiederholungen und Kontraste. Wir werden also nach anderen Instanzen suchen müssen, die für die Auswahl bestimmter Konstellationen aus dem Bereich des überhaupt Möglichen, wie er durch die Formkriterien umschrieben wird, verantwortlich sind.

2. Die psychischen Formforderungen als konstitutive Formgesetze.

1. Form und Einheit. — Die zu suchenden Formgesetze sind psychischen Ursprungs. Die Analyse der psychologischen Prozesse des Formenaufnehmens, des Musikhörens, wird zeigen, daß diese Gesetze nur Formulierungen unserer psychischen Formbedürfnisse, Formforderungen, und die musikalischen Formen selbst ihrer Konstitution nach die Projektionen derselben im Bereich der Formungsmöglichkeiten sind.

Der allgemeinste Sinn der Formung überhaupt ist die Einheit, die Ermöglichung einer einheitlichen Auffassung. Das kann und soll hier nicht bewiesen werden; der Satz ist aber auch nicht in einem ästhetisch-dogmatischen, sondern ganz im empirischen Sinne zu verstehen: Was wir einheitlich, d. h. als Ganzes aufzufassen vermögen, bezeichnen wir eben als »geformt«, anderes als »formlos«.

Bestimmte Tonkonstellationen werden diesem Einheitsbedürfnis entsprechen, andere weniger oder nicht. Es wird sich herausstellen, daß die einzelnen Tonqualitäten dabei eine sehr verschiedene Rolle spielen, daß in ihnen ganz bestimmte, teils sich widersprechende, teils übereinstimmende Anordnungstendenzen liegen, deren sich gegenseitig

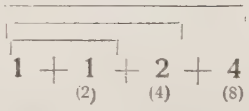
störendes oder unterstützendes Zusammenwirken die musikalischen Formen erzeugt. Es scheint daher das einfachste zu sein, die sechs Tonqualitäten der Reihe nach auf ihre Anordnungstendenzen hin zu untersuchen, d. h. diejenigen Konstellationsgesetze aufzustellen, denen die Töne unter Berücksichtigung jeweils einer ihrer Qualitäten folgen würden. Dabei würden aber sehr wichtige Formungsphänomene verloren gehen, nämlich diejenigen, die durch das gegenseitige Stören und Zusammenwirken der Anordnungsgesetze der einzelnen Qualitäten entstehen. Statt von den Tonqualitäten soll daher von bestimmten typischen, stetig wiederkehrenden Formungserscheinungen ausgegangen und an ihnen die formaufbauend wirksamen Momente in ihrem Ineinandergreifen aufgezeigt werden.

2. Die achttaktige Periode. — Die metrische Qualität nimmt insofern eine Ausnahmestellung ein, als ihre Gebilde erst durch das Zusammenwirken der anderen Qualitäten eindeutig festgestellt und bestimmt werden: Erst Melodie, Rhythmus und Harmonie in ihrem Ineinandergreifen lassen den metrischen, taktischen Verlauf eines Tonstücks erkennen. Die metrische Qualität ist also gewissermaßen weniger selbständig als die anderen. Das hat dazu geführt, daß sie in ihrer elementaren Natur verkannt wurde und das Metrische vielfach nur als Höher- und Weiterbildung des Rhythmischen galt. Das ist aber unbedingt abzulehnen; metrische und rhythmische Qualität sind scharf auseinanderzuhalten, sie sind beide primär und nicht aufeinander zurückführbar.

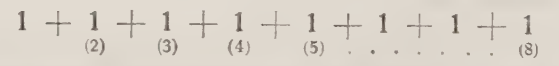
Rhythmus ist, wie schon oben definiert wurde, Tondauerverhältnis, Metrum ist Schwergewichtsverhältnis.

Gemäß der Auffassungsmöglichkeiten, die in unserem psychischen Verhalten liegen, geschieht die Anordnung der rhythmischen Werte in folgender Weise. Die Einheiten des zeitlichen Verlaufs eines Tonstücks werden zunächst geteilt in möglichst leicht verständlichen Verhältnissen, so etwa in zwei, drei oder vier gleiche Teile (Zählzeiten). Die Teilung in 5 oder 7 Teile ist schon sehr schwer aufzufassen und festzuhalten. Jeder Teil kann sich weiter spalten, so daß Bildungen wie 2.3, 3.2, 3.3, 4.3 usw. entstehen. Alle komplizierteren rhythmischen Bildungen werden auf diese einfachen Schemata bezogen und von ihnen aus verstanden. Das Auffassungsvermögen setzt jedoch bestimmte Grenzen. Sehr große und sehr kleine Zeitwerte können nicht mehr ihrer Dauer nach genau verglichen werden. Die in der Musik gebräuchlichen Werte halten sich gewöhnlich nahe der leicht auffaßbaren Mitte; nach der Seite der kleinen Werte hin verbietet schon die zunehmende technische Schwierigkeit ihrer Hervorbringung ein Zuweitgehen.

Beim psychischen Aufnehmen rhythmischer Bildungen handelt es sich also um ein Vergleichen, Spalten, Zuordnen und Erkennen von Tondauerwerten und ihren Beziehungen; es liegt hier ein Verhalten vor, welches als ein analytisches bezeichnet werden kann. Demgegenüber steht die Apperzeption metrischer Bildungen als ein spezifisch synthetisches Verhalten; es handelt sich nicht mehr um ein Vergleichen, also Auseinanderhalten, sondern um ein Zusammenfügen, Aufbauen. Dieses Zusammenfügen der metrischen Einheiten, der Takte, geschieht aber nicht im einfachen additiven Sinn, sondern nach einem weit komplizierteren Anordnungsgesetz. Der psychische Mechanismus beim Hören arbeitet so, daß zunächst ein Moment (Taktschwerpunkt) aufgefaßt wird; diesem als »Aufstellung« folgt ein zweites als »Antwort«, worauf beide in der Erinnerung sofort als eine neue Einheit (Gruppenschwerpunkt) zusammengefaßt werden. Ein entsprechender Bau folgt; beide werden wieder zu einer neuen, höheren Einheit (Halbsatz) in der Erinnerung zusammengefaßt, die als Aufstellung die Folge einer Antwort gleicher Konstitution erwarten läßt. Das geht jedoch nicht so weiter; unsere Fähigkeit, diesen komplizierten Aufbau festzuhalten und zu verfolgen, hat sehr bald eine Grenze. Die systematische Untersuchung zeigt, daß die Komponisten fast immer bis zum achten Takt aufbauen, dann abbrechen und mit einer neuen Bildung beginnen. Es mag in raschen Sätzen vorkommen, daß bis zum 16. Takt gegangen wird (falls nicht zwei oder mehr Takte der Notierung erst die metrische Einheit bilden); ebenso mag in langsamen Sätzen manchmal schon nach vier Takten ein gänzlich neuer Aufbau beginnen (wenn nicht ein Takt der Notierung zwei oder mehr metrische Einheiten enthält). Im allgemeinen ist jedoch daran festzuhalten, daß die Auffassungsmöglichkeit bis zum achten Takt geht und die achttaktige Periode daher die Grundlage der metrischen Gestaltung bildet. Schematisch dargestellt repräsentiert sich also der Aufbau der achttaktigen Periode so:

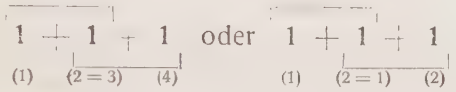


und ja nicht etwa so:



Die ungenügende Unterscheidung von Metrum und Rhythmus hat dazu geführt, auch einen metrischen Aufbau zu behaupten, der von einer dreitaktigen Einheit ausgeht, wie die rhythmische Dreiteilung durchaus viel gebraucht und leicht verständlich ist. Eine dreitaktige Gruppierung ist jedoch im obigen Schema nicht unterzubringen und

dessen Ableitung hat gezeigt, daß von einer Dreitaktigkeit als primärer metrischer Bildung nicht die Rede sein kann. Wo in der Literatur Dreitaktgruppen vorkommen, werden sie vielmehr durchaus (wenn nicht die Takte der Notierung eigentlich nur Zählzeiten sind) als Störungen des metrischen Aufbaus empfunden und sind folgendermaßen zu beurteilen:



Hier sind entweder die Takte so ineinandergeschoben, daß der Beginn der zweiten (antwortenden) Gruppe mit dem Schluß der ersten zusammenfällt (2 = 3), oder daß auf dem zweiten Takt plötzlich noch einmal von vorn begonnen, d. h. der zweite Takt zum ersten zurückgedeutet wird (2 = 1) und nochmals ein eigentlicher zweiter Takt folgt. Im ersten Fall würden 4 Takte, im zweiten 2 + 4 Takte die Bildung zur achttaktigen Periode ergänzen, die dann also das erstemal aus 7, das zweitemal aus 9 Takten der Notierung besteht. Derartige Störungen des normalen Periodenbaus gibt es eine Reihe unterscheidbarer Arten; ihre Ursachen und Gründe werden noch aufzuzeigen sein.

Die Lehre von der achttaktigen Periode als metrischem Grundgebilde ist vielfach mißverstanden und bekämpft worden. *G. Adler* zitiert z. B. in seinem Buche »Der Stil in der Musik« (I, S. 88) ein paar Takte von *Schein*, deren metrischer Aufbau mit den darin vorkommenden Umdeutungen von *Riemann* mit Hilfe der übergeschriebenen Taktzahlen klargelegt ist. *Adler* schlägt an deren Stelle eine andere taktische Bezeichnung vor, die in einer glatten, durchlaufenden Abzählung der Takte besteht. Er gelangt dementsprechend auf den Schluß zu der metrisch gänzlich belanglosen Zahl 14, und wenn er hinzufügt: »Man darf nicht statt der reell vorliegenden Sechstaktigkeit einer Phrase eine fiktive Achttaktigkeit unterschieben«, so ist damit über das bei *Riemann* vorliegende Problem überhaupt nichts ausgesagt. Die Lehre von der achttaktigen Periode ist keine Theorie und keine Hypothese. Sie ist nur die einfache Feststellung eines Empfindungstatbestandes, wie sie sich jedem aufdrängen muß, der seinem eigenen Musik-erleben einmal analytisch nachgeht. Selbstverständlich gehört es nicht zum Musik-erleben, daß die Takte wirklich nachgezählt und als der soundsovielte jeweils einzeln ausgeschieden werden, ebensowenig, als etwa die Intervalle ihren Schwingungsverhältnissen nach einzeln registriert werden. Aber wie den einzelnen Intervallen und ihren Alterationen, so kommen auch den normalen und alterierten metrischen Bildungen ganz spezifische Erlebniswerte im Verlauf eines Tonstücks zu; und wie etwa eine Harmonielehre nicht irgend-

eine Theorie oder eine schematische Einteilung der Harmonien zu ihrer Grundlage wählen darf, sondern eben diese psychischen Erlebniswerte, so muß auch die Lehre von den metrischen Bildungen auf dieser Grundlage beruhen.

Nachdem die achttaktige Periode als das Anordnungsgesetz der metrischen Qualität erkannt ist, wird zu untersuchen sein, wie sich aus diesen metrischen Bausteinen die größeren Formungen zusammensetzen, d. h. welche Einheitsmittel für den größeren Bau, für den die der metrischen Qualität nicht ausreichen, in Betracht kommen. Zuvor muß jedoch die innere Struktur der achttaktigen Periode und das Mitwirken anderer Instanzen als der metrischen bei ihrem Aufbau näher beleuchtet werden. Dabei spielen Harmonie und Rhythmus (*Riemanns* »formgebende Prinzipien«) eine große Rolle.

3. Das Motiv. — Die Taktschwerpunkte, die Träger des metrischen Verlaufs der achttaktigen Periode, sind auch die Träger der kleineren Gebilde, aus denen sich diese zusammensetzt, der Motive. Deren Konstitution ist eine rhythmisch-harmonische.

Das Anordnungsgesetz der harmonischen Qualität ist die Kadenz, deren allgemeinste, alle anderen in sich schließende Form die folgende ist: T S D T. Das Durchlaufen dieser Harmonien empfinden wir als eine in sich geschlossene, einheitliche Folge. Das Weglassen einzelner Glieder, das Ersetzen derselben durch vertretende, d. h. vom Ohr für vertretungsfähig erklärte Harmonien, das Einfügen von Zwischenbildungen ergibt eine reiche Fülle harmonischer Möglichkeiten. Es wird nun zu erwarten sein, daß sich das harmonische Geschehen innerhalb der achttaktigen Periode so anordnet, daß beide sich in ihrem Wirken unterstützen. Die harmonische Qualität wird also mit ihrem Mittel der Kadenzbildung die metrischen Schwergewichtsbeziehungen ihrer Anordnung nach nachzubilden suchen. Eine sehr häufige Form ist in der Literatur die folgende:

$$\begin{array}{ccccccccccccccc} . & . & | & T & | & D & | & D & | & T & | & T & | & S & | & D & | & T \\ & & & & (2) & & & & (4) & & & & (6) & & & & (8) \end{array}$$

Hier wird die Kadenz zweimal durchlaufen und die Anordnung und Wirkung der Harmonie entspricht genau der des metrischen Schemas. Die Träger der Harmoniewechsel sind die metrisch wichtigen Taktschwerpunkte; dem T | D als Aufstellung entspricht das D | T als Antwort; der Zusammenfassung beider antwortet die weiter ausgeführte, den zweiten Halbsatz zusammenschließende Kadenz T S D T. Alles verhält sich genau entsprechend dem metrischen Verlauf. Andere, reichere oder weniger reiche harmonische Anordnungen können den metrischen Bau in ähnlicher Weise nachbilden. Es ist aber durchaus nicht notwendig, daß sich Harmonie und Metrum immer so

streng aneinander anschließen; ist durch andere Mittel, etwa durch die gleich zu besprechenden rhythmischen, der Periodenbau hinreichend klargelegt, so kann die harmonische Führung wesentlich freiere Formen annehmen. Auch braucht der achte Takt nicht notwendig zur Tonika zurückzuführen; die Harmoniebewegung kann innerhalb der achttaktigen Periode von der Tonika zur Dominante, von der Subdominante zur Tonika oder zur Dominante führen. Solche Bildungen können dann natürlich nicht frei für sich stehen, sondern kommen nur in größeren Zusammenhängen vor.

Schließlich kann die Harmoniefolge aber auch Formen annehmen, die sich nicht mehr mit der Struktur der achttaktigen Periode decken. Tritt z. B. auf einen achten Takt, auf den die Tonika zu erwarten wäre, statt deren eine andere Harmonie ein, etwa die Subdominante, so wird dadurch die Schlußwirkung des achten Taktes paralysiert, die Funktion des betreffenden Taktschwerpunkts schlägt um: Der achte Takt wird etwa zum sechsten zurückgedeutet, und eine nochmalige Folge von zwei Takten führt zur Tonika und bringt damit den wirklichen achten Takt. Hier liegt also ein Fall vor, wo die Anordnungsgesetze der metrischen und der harmonischen Qualität in Konflikt kommen: Die Eigenwilligkeit der Harmonie stört den metrischen Schluß, allein das Metrum fordert darauf um so gebieterischer die Tonika, um zu seinem befriedigenden Ende zu gelangen. Das Produkt dieses Kampfes um die Vorherrschaft ist eine erweiterte achttaktige Periode, die, obwohl sie in der Notierung zehn oder gar noch mehr Takte enthält, ihrer Funktion nach einer achttaktigen Periode immer noch entspricht.

Wie die Harmonie mit ihren Mitteln die metrische Grundform nachbildet, beziehungsweise alteriert, so werden auch Bildungen aus dem Bereich der rhythmischen Qualität herangezogen, um die Formwirkung der achttaktigen Periode zu unterstützen, unter Umständen auch sie zu modifizieren. Die rhythmischen Motive gruppieren sich um ihre Träger, die Taktschwerpunkte, so, daß die beiderseitig liegenden Teile, die als »Auftakt« und »Endung« bezeichnet werden, sich ungefähr das Gleichgewicht halten. Ist dies nicht der Fall, so erhalten sie einen ganz spezifisch alterierten Charakter: Lange Auftakte mit kurzen Endungen haben etwas Drängendes; kurze Auftakte mit langen Endungen (Anschlußmotiven) wirken beruhigend.

Beim Aufbau der achttaktigen Periode spielen die Motive folgende Rolle: Taktschwerpunkte, die rhythmisch gleiche, melodisch meist variierte Bildungen tragen, treten einander korrespondierend gegenüber als Aufstellung und Antwort; Taktschwerpunkte, die verschiedene rhythmische Bildungen tragen, schließen sich zusammen zur höheren

Einheit, der Gruppe. »Nachahmung trennt, Kontrast verbindet« (*Riemann*). Demgemäß werden zu Anfang einer achttaktigen Periode sich meist zwei gleiche rhythmische Motive folgen, um die ersten beiden Taktschwerpunkte zu charakterisieren, dann aber zwei rhythmisch verschiedene Motive die folgende Zweitaktgruppe zusammenschließen. In der Tat sind solche Bildungen in der Literatur sehr häufig; der viertaktige Nachsatz ist dagegen meist durch eine weitausgreifende harmonische Kadenz zusammengehalten und nicht durch eine fortgesetzte Folge verschiedener rhythmischer Motive; die rhythmischen Korrespondenzen, wie sie gewöhnlich auftreten, wirken hier, auf der zusammenfassenden harmonischen Grundlage, nicht scharf trennend, sondern heben nur die Taktschwerpunkte deutlich hervor. So wirken Harmonie und Rhythmus in mannigfachster Weise zusammen, unterstützen sich oder lösen sich gegenseitig ab in der Erfüllung der Aufgabe, die metrischen Verhältnisse klarzustellen. Streng verbindliche Gesetze lassen sich nicht aufstellen; es gibt sowohl achttaktige Perioden, die kaum einen Harmoniewechsel, als auch solche, die lauter gleiche rhythmische Motive enthalten. Bestimmte, in der Literatur besonders häufige Typen der rhythmisch-harmonischen Gestaltung der achttaktigen Periode dürften sich kaum finden lassen. Man kann wohl eine Reihe einfachster Schemata für die Harmoniebewegung und für die Anordnung der rhythmischen Bildungen geben, aber die Kombination beider ergibt eine unendliche Fülle von Möglichkeiten.

Das Motiv, die kleinste Einheit des musikalischen Aufbaus, ist also seiner Natur nach eine rhythmisch-harmonische Bildung; die Motive bestimmen nach ihrer rhythmisch-harmonischen Konstitution, unter Beihilfe der gleich zu erörternden melodischen, dynamischen und agogischen Verhältnisse, die Taktschwerpunkte und damit den ganzen Verlauf der achttaktigen Periode.

Das melodische Element ist nicht in der bedingenden Weise am Aufbau beteiligt, wie Rhythmus und Harmonie. Es dient mehr nur zur Unterstützung, zur Verdeutlichung der Verhältnisse. Rhythmische Wiederholungen werden daher gewöhnlich melodisch nachgeahmt, d. h. die Intervallschritte der Melodie wiederholen sich in gleichen oder ähnlichen Verhältnissen, aber von einem anderen Ton ausgehend. Die jeweiligen Höhepunkte der einzelnen Melodiebruchstücke werden dabei vom Ohr besonders berücksichtigt und verglichen. Sie ordnen sich deshalb mit Vorliebe so, daß der zweite Takt den ersten, die zweite Gruppe die erste und der zweite Halbsatz den ersten je um eine Sekunde oder auch ein größeres Intervall übersteigt, wodurch wieder eine Art Nachbildung der metrischen Verhältnisse mit melodischen Mitteln zustande kommt. — Die dynamische Qualität hat kein

erkennbares eigenes Anordnungsgesetz. Die dynamischen Verhältnisse dienen wieder dazu, die Wirkung der eigentlich formaufbauenden Bildungen zu unterstützen. Die dem Motiv innewohnende und natürlicherweise zukommende Dynamik ist diese: ; Unterteilungsmotive kommen in folgender Weise in Betracht: . Gelegentlich kann die Dynamik sich auch gegen den Zwang der anderen Qualitäten auflehnen, indem sie etwa Betonungen auf schlechte Taktteile bringt. Durch die anderen Instanzen muß dann hinreichend dafür gesorgt sein, daß der Verlauf trotz dieser Störungen klar erkennbar bleibt. Die Agogik ist in analoger Weise wie die Dynamik zu verstehen. Die agogischen Dehnungen und Verkürzungen dürfen, obwohl es sich eigentlich um Dauerverhältnisse handelt, nicht mit den rhythmischen Gebilden verwechselt oder zusammengestellt werden. Es ist eine Eigentümlichkeit unseres psychischen Auffassens, daß rhythmische Verhältnisse trotz geringer Abweichungen doch noch richtig verstanden werden. Diese Abweichungen bilden eben die agogischen Phänomene. Werden sie zu groß, so verschwindet sofort die agogische Wirkung und die rhythmische, d. h. Dauerverhältnisauffassung tritt für sie ein. Die agogische Möglichkeit wird benutzt ganz in Analogie zu Dynamik: Dehnungen dienen wie die Betonungen dazu, die Taktschwerpunkte zu markieren.

Gebilde aus den Bereichen aller anderen Qualitäten werden also herangezogen, um die Verhältnisse des metrischen Aufbaus klarzulegen und seine Formwirkung zu unterstützen. Es darf aber nicht übersehen werden, daß die metrische Qualität genau so primär und elementar ist, wie die anderen; sie ist ja für den Aufbau vom Umfang der achttaktigen Periode das eigentlich Maßgebende und zieht die anderen Qualitäten in ihren Dienst. Sie ist nur in ihrer Äußerungsart nicht so selbständig, weshalb es auch einer langen historischen Entwicklung bedurfte, bis ihr Notenschriftzeichen, der Taktstrich, anfänglich in ganz anderem Sinne verwendet, sich allmählich zu dem herausgebildet hat, was er jetzt ist: dem Zeichen für den Taktschwerpunkt, den Träger der Taktmotive.

4. Die Kontrapunktik. — Die bisherigen Betrachtungen bezogen sich nur auf homophone, akkordisch begleitete Musik. Ganz neue Formungserscheinungen treten ein, wenn neben der Oberstimme noch andere thematische Bildungen sich bemerkbar machen.

Es wird zunächst zu untersuchen sein, wie solche Nebenbildungen beschaffen sein müssen, um neben der Hauptstimme Anspruch auf Beachtung zu haben. Die Entscheidung über diese Frage liegt natürlich nur wieder beim Ohr. Es gibt ja z. B. Fugen, die streng nach kontrapunktischen Gesetzen gearbeitet sind und auf dem Papier,

für das Auge, ganz diesen Eindruck machen, die aber doch beim Hören ganz ähnlich homophoner Musik wirken. Hier findet eben eine Ausscheidung anderer thematischer Gebilde neben der Oberstimme nicht statt. Diese Ausscheidung ist in der Tat an bestimmte Bedingungen gebunden. Parallele Oktaven-, Terzen- und Sextengänge zu einer Melodiestimme werden nicht gesondert aufgefaßt, sondern nur als Melodieverstärkung oder harmonische Ausdeutung derselben gehört. Das gilt auch dann noch, wenn die zweite Stimme die erste nicht nur von einem Intervall aus melodisch nachbildet, sondern melodisch selbständig, in Gegenbewegung oder beliebig in wechselnden Intervallen zur Hauptstimme geführt ist. Solange die Stimmen in gleichen Notenwerten sich bewegen, bleibt der Eindruck homophoner Musik im wesentlichen bestehen. Erst wenn eine melodische und rhythmische Differenzierung eintritt, liegen kontrapunktische Bildungen vor, d. h. also erst dann, wenn beide Stimmen motivisch selbständig gearbeitet sind. Der Verfolg zweier oder mehrerer solcher Tonreihen bietet aber Schwierigkeiten und ist nur durch Übung zu erlernen. Bei drei, höchstens vier Stimmen dürfte die Grenze liegen, die unser Auffassungsvermögen zieht. Mehrstimmige Kompositionen sind immer in Rücksicht darauf gearbeitet und verzichten auf die ganz freie Führung von mehr als drei oder vier Stimmen. Die übrigen Stimmen erhalten Haltetöne, parallele Terzen und Sexten zu den Hauptstimmen usw. Experimentell, auf dem Papier, ist man ja weiter gegangen, aber die Wirkung solcher Versuche ist stets eine verwirrende, und das Ohr hilft sich, indem es eben eine Stimme als die führende heraushört, daneben höchstens noch zwei bis drei andere zu verfolgen und die verwirrende Wirkung der übrigen zu beseitigen, zu überhören sucht.

Überhaupt ist es eine Eigenschaft unseres kontrapunktischen Hörens, immer eine bestimmte Stimme als eigentliche Hauptstimme, als Trägerin des Verlaufs des Tonstückes aufzufassen und ihr die übrigen unterzuordnen. Die Funktion der Hauptstimme ist nicht an eine bestimmte, etwa die oberste Stimme gebunden, sondern kann ihnen beliebig zukommen, ja sogar von einer zur anderen überspringen. Dies geschieht besonders da, wo dem kontrapunktischen Gewebe ein prägnantes, charakteristisches Thema zugrunde liegt, das bald da, bald dort auftaucht. Diejenige Stimme, die einen solchen thematischen Einsatz bringt, wird dann immer sofort als Hauptstimme gefaßt. Widerspricht die metrische Funktion des Anfangstaktes des einsetzenden Themas derjenigen des Taktes, auf den der Einsatz erfolgt, so findet, da die das Thema bringende Stimme sofort für den Aufbau maßgebend ist, eine metrische Umdeutung statt. Die thematischen Einsätze erfolgen mit Vorliebe, um stark die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, auf

einen metrisch bedeutsamen Takt, sehr oft auf den 4. oder 8. Infolgedessen finden sich in kontrapunktischer Musik besonders häufig die Umdeutungen 4 = 1; 4 = 5; 8 = 1; 8 = 5.

Entsprechend diesen Möglichkeiten lassen sich zwei Arten von Kontrapunktik prinzipiell unterscheiden. Bei der ersten hat und behält eine Hauptstimme (gewöhnlich die oberste) die Führung. Die kontrapunktischen Nebenstimmen ordnen sich ihr in metrischer Beziehung unter, bilden ihren metrischen Verlauf mit allen etwaigen Komplikationen genau nach. Hierher gehören alle Arten von motivisch gearbeiteten Begleitfiguren, sowie die sogenannten »kontrapunktischen Manieren« (*Riemann*). Eine Störung des metrischen Baus aus kontrapunktischen Ursachen findet hier im allgemeinen nicht statt. Anders bei der zweiten Art: dort treten die Stimmen abwechselnd hervor, übernehmen die Führung und zwingen die anderen unter sich, womit zahlreiche Anlässe zu metrischen Umdeutungen gegeben sind. Hier ist das eigentliche Gebiet der Störungen des Normalverlaufs der achttaktigen Periode.

In der letzteren Gruppe der kontrapunktischen Bildungen sind von besonderem Interesse wieder diejenigen, bei denen die verschiedenen Stimmeinsätze das selbe Thema bringen. Dann entstehen die eigentlichen kontrapunktischen Formen: Kanon und Fuge. Der Unterschied zwischen beiden ist der, daß der Kanon die Stimmen in stetiger Imitation fortspinnt, während die Fuge von einem kurzen, abgeschlossenen Thema ausgeht und es zum Träger des ganzen Stimmengewebes macht.

5. Die Formung im Großen: Wiederholung, Variante und Kontrast. — Für den engen Bereich der achttaktigen Periode und ihrer Modifikationen wurden die Gesetze aufgewiesen, nach denen sich in ihm die Beziehungen, die Wiederholungen, Varianten und Kontraste der Töne und Tongruppen ordnen: Es sind bestimmte Äußerungstendenzen, bestimmte psychische Anordnungsforderungen der Tonqualitäten. Nun bleibt zu untersuchen, wie der weitere Aufbau stattfindet, wie sich die achttaktigen Perioden zu größeren Gebilden zusammenfügen.

Der einfachste Weiterbau, wie er sich in der Tat auch oft vorfindet, wäre die glatte Wiederholung. An ihr läßt sich gleich ein wichtiges Gesetz feststellen. Die psychische Wirkung einer solchen notengetreuen oder leicht variierten Repetition ist ein starkes Verlangen nach etwas Neuem, nach etwas anderem; also: Wiederholung fordert Kontrast. Dieses Gesetz ist schon innerhalb der kleineren Bildungen von Wichtigkeit: Tonwiederholungen, Wiederholungen gleicher Harmonien, gleicher Harmoniewechsel, gleicher Motive wirken in hohem Grade kontrastfordernd. Die Hauptbedeutung hat das Gesetz aber für den Aufbau im Großen.

Die Aufstellung eines Kontrastes, wie er nun etwa einer solchen Wiederholung folgen soll, ist an zwei Bedingungen geknüpft:

Erstens: Der Kontrast muß als Kontrast verständlich sein; er darf sich nicht so weit von der ersten Aufstellung entfernen, daß die gemeinsame Auffassung unmöglich ist. Mit anderen Worten: Der Kontrast darf kein absoluter sein; es müssen immer noch Beziehungen vorhanden sein, die eine einheitliche Auffassung der beiden einander gegenübergestellten Gebilde ermöglichen, damit überhaupt das Phänomen des Kontrastes entsteht. Wie zwei Töne, die nach ihren sämtlichen Qualitäten differieren, zwei Motive, die keinerlei Beziehungen haben, keinen Kontrast bilden können, so bedarf auch die Gegenüberstellung thematischer Gruppen zusammenschließender Grundlagen, auf denen sie als Kontraste auseinandertreten können.

Zweitens: Die Gegensätze müssen auch wirklich als solche charakterisiert sein; d. h. sie müssen so beschaffen sein, daß sie einander in sich geschlossen gegenübertreten. Dazu ist vor allem ungefähr entsprechende Länge erforderlich; sodann müssen die beiden Teile einheitliche Grundlagen in sich enthalten, so daß jeder für sich als Ganzes zusammengeschlossen erscheint. Bringt die Aufstellung schon Gestaltungen verschiedenster Art, und ist der Gegensatz ebenfalls reich in sich gegliedert oder enthält gar Anklänge an das thematische Material der Aufstellung, so wird der beabsichtigte Kontrast nicht genügend heraustreten. Die Kontrastmittel für die Gegenüberstellung der Bildungen im Großen müssen stärker sein, als die Mittel für die Gliederung innerhalb der beiden Teile und sie müssen sich auf die Teile als Ganzes beziehen.

Nur wenn diese beiden Bedingungen erfüllt sind, treten sich zwei thematische Gruppen gleichwertig als Aufstellung und Kontrast gegenüber. Ein Mittel, das sie beide zugleich erfüllt und deshalb auch sehr häufig dazu herangezogen wird, gibt die harmonische Qualität dem Komponisten an die Hand; die Bezogenheit jeder thematischen Gruppe auf ihre eigene Tonika erfüllt die zweite Bedingung: daß jeder Teil in sich geschlossen geformt und als Ganzes vom anderen abgehoben werden soll. Sind aber die beiden Toniken selbst wieder sehr nahe verwandte Harmonien, tritt die zweite zudem nicht selbständig auf, sondern bleibt das Gefühl für die erste Tonika als eigentliche beherrschende Haupttonart auch nach der Modulation bestehen, so ist die Grundlage für die Verknüpfung und einheitliche Aufnahme der beiden Kontraste ebenfalls gegeben und damit auch die zweite Bedingung erfüllt. Bestimmte harmonische Anordnungen entsprechen den geforderten Wirkungen ganz besonders; davon noch später. Nicht immer ist es die Harmonieführung, die die zwei Bedingungen der

Kontrastbildung erfüllt. Eine andere Möglichkeit ist die, daß der Zusammenhalt durch gemeinsames thematisches Material ermöglicht, das Voneinanderabheben dagegen durch eine gänzlich verschiedene Struktur bedingt wird, wie das bei den Durchführungsteilen der Sonatenform gewöhnlich der Fall ist.

Die psychische Wirkung eines nach den genannten zwei Bedingungen konstituierten Kontrastes ist nun folgende: Der ganze Verlauf wird nicht als fertig und abgeschlossen empfunden; das Formgefühl bleibt vielmehr unbefriedigt, die Form unbestimmt und offen. Der befriedigende Abschluß stellt sich erst dann ein, wenn durch Wiederholung des ersten Teils, der Aufstellung, das Gleichgewicht wieder hergestellt und die Form gleichsam geschlossen ist. Erklären läßt sich dieses Phänomen (hier) nicht; es ist lediglich konstatierbar als ein psychisches Formbedürfnis und bildet einen außerordentlich wichtigen Faktor bei der musikalischen Formgebung. Es postuliert die Grundform des musikalischen Geschehens, die Gruppierung A B A.

Nicht immer sind aber die Kontrastbildungen streng nach den beiden formulierten Bedingungen gegeben, und ihre psychische Wirkung erfährt dann jeweils eine der Abweichung entsprechende Modifikation. Eine genaue Untersuchung der Literatur nach dieser Richtung hin würde vielleicht einige häufiger vorkommende Typen zutage fördern. Es kommt z. B. vor, daß kurz vor Abschluß eines Satzes ein Kontrast eingeschoben wird, der vermöge seiner geringen Ausdehnung nicht mit den vor ihm liegenden Teilen in Korrespondenz tritt, dem aber eine kurze, nochmalige Aufstellung des Hauptthemas abschließend folgt. Die Wirkung eines solchen, gleichsam nur nach rückwärts, nicht nach vorn bezogenen Kontrastes ist eine stark zum Schluß drängende, der das nochmals folgende Hauptthema dann entspricht.

Die Variante steht, wie ihrer Natur, so auch ihrer Wirkungsweise nach zwischen der von Wiederholung und Kontrast. Ist die Abweichung eine geringe, so kommt die Wirkung der einer Wiederholung, ist sie eine starke, so kommt sie der eines Kontrastes nahe. Es kann zwischen beiden die Mitte eingehalten werden, so daß eine fortgesetzte Folge von Wiederholungen möglich wird, ohne daß die (kontrastfordernde) Wirkung der Wiederholung oder die (Rückkehr erheischende) Wirkung des Kontrastes in den Vordergrund tritt: Das ist der Fall bei der musikalischen Form der Variationen über ein gegebenes Thema.

Zur schärferen Trennung und gegenseitigen Abschließung der einander gegenübergestellten thematischen Gruppen, sowie zum letzten Abschluß ganzer Sätze dienen Mittel, die als Mittel der Schluß-

wirkung bezeichnet werden können. Diese sind, geordnet nach den Qualitäten: das melodische Mittel der Rückkehr zum Grundton; das harmonische der Kadenz, das metrische der Schlußbestätigung. Die letztere besteht darin, daß nach Abschluß einer achttaktigen Periode ihre zwei, oder auch mehr, letzten Takte wiederholt werden, was im Sinne einer »Bestätigung«, einer endgültigen nochmaligen Bekräftigung des Schlusses wirkt. Solcher Schlußbestätigungen setzen sich oft eine ganze Anzahl aneinander. Natürlich ist hier nichts von der Wirkung einer thematischen Wiederholung, die ja Kontrastbildung fordern würde, zu spüren; die melodisch-rhythmisch-harmonische Wiederholung dient hier nur zum Wiedererkennen des Endbruchstücks einer größeren metrischen Bildung. Die gewichtige, bekräftigende Repetition der letzten Takte (die oft mit einem *allargando* verknüpft ist) wirkt aber stark abschließend. Es ist immer darauf zu achten, welche Qualität gerade bei einer bestimmten Bildung für ihre Formwirkung verantwortlich ist; hier war es die metrische, die die Abschlußwirkung verursachte. Ganz ähnlich liegt der Fall dort, wo zum Schluß über einer harmonischen Kadenz plötzlich eine ganz neue rhythmisch-melodische Bildung einsetzt. Hier liegt nicht ein thematischer Kontrast vor. Das formal wirksame ist eben die stark abschließende Kadenz; die melodische Ausschmückung ist nebensächlich und kommt daneben nicht in Betracht. Beispiele für diese letztere Bildung finden sich ziemlich häufig in *Mozarts* Klaviersonaten.

Die Schlußwirkungsmittel werden oft zusammen benutzt, doch treten sie auch einzeln auf, und namentlich bei kleinen Formen genügt schon eines zum vollkommenen Abschluß. Metrische Schlußbestätigung und melodische Rückkehr zum Grundton erfolgen durchaus nicht immer; Abschlüsse ohne harmonische Rückkehr zur Tonika erfolgen nicht, oder kaum.

Bei den Aufgaben, die die Formung im großen bietet, ist auch der Ort, wo die Klangfarbe zu formalen Wirkungen herangezogen wird und eine formale Bedeutung erhält. Die Qualität der Klangfarbe besitzt keine erkennbaren Anordnungsgesetze; doch kann sie mit ihren Mitteln die Formgebilde der anderen Qualitäten nachschaffen und dadurch zur Verdeutlichung der Formungsabsicht beitragen. Das geschieht weniger bei den kleineren, als namentlich bei den großen Formelementen: beim Voneinanderabheben der thematischen Gruppen.

Kehrt ein Thema innerhalb eines größeren Zusammenhangs mehrmals wieder, wie das bei den Rondoformen und der Variationsform der Fall ist, so gilt dafür ein Gesetz, welches als Gesetz der Steigerung bezeichnet werden kann. Es läßt sich folgendermaßen formulieren: Wenn ein Thema bei einer Wiederholung verändert auftritt,

so geschieht diese Veränderung immer im Sinne einer Bereicherung, einer Steigerung. Die Bereicherung kann geschehen nach einer oder nach mehreren der sechs Qualitäten: Die Melodie kann verziert und koloriert werden; die Harmonik kann bereichert werden; metrisch-kontrapunktische Erweiterungen können hinzutreten; neue Klangfarben können addiert werden. Durch starke Gleichheitsbeziehungen muß jedoch ausreichend dafür gesorgt sein, daß das Thema wiedererkannt wird. Deshalb werden der harmonisch-metrische Bau, sowie auch die Hauptzüge der melodischen Entwicklung im allgemeinen gewöhnlich festgehalten. Die Veränderung muß natürlich nicht eintreten; es kann durchaus notengetreu wiederholt werden. Tritt sie aber ein, so geschieht sie stets im Sinne einer Bereicherung.

Schließlich läßt sich aus der Wirkungsweise von Wiederholung und Kontrast ein Prinzip ableiten, das zu einer Wertbeurteilung der Formen dienen kann. Da einerseits alle Wiederholungen und Ähnlichbildungen kontrastfordernd wirken, die Kontraste aber nach der ersten Bedingung für ihre Konstitution immer noch starke Beziehungen zur Aufstellung anderseits haben müssen, so ergibt sich hier ein Widerspruch, der die Wurzel des Prinzips der Mannigfaltigkeit in der Einheit, seiner formalen Bedeutung nach, bildet. Gleichzeitig ergibt sich ein Wertmaßstab zum Vergleich der Formen: Wir werden die Form als die reichste, wertvollste bezeichnen, die zahlreiche Kontrast- und Gleichheitsbeziehungen in sich vereint, die bei steter Berücksichtigung der Ermöglichung einer einheitlichen Auffassung eine große Mannigfaltigkeit entwickelt.

Zusammenfassung: Die Untersuchung ist ausgegangen von Erwägungen über die Absicht und Methode der musikalischen Formenlehre, führte von hier zu einem Ausblick auf die Möglichkeit der Formung überhaupt, sowie zu festen Kriterien zur Untersuchung der Formen, gab dann die wichtigsten Gesetze, die über das Zustandekommen der historisch vorliegenden musikalischen Formen ihrer Konstitution nach Auskunft erteilen. Die Ergebnisse lassen sich zusammenfassen in der folgenden Definition mit mehreren kurzen Leitsätzen, die ganz in dem Sinne, den die Ableitung ihnen gegeben hat, zu verstehen sind und die zusammen den gesuchten, festen, eindeutigen »Begriff der musikalischen Form« bilden sollen:

Als »Form« eines musikalischen Kunstwerks bezeichnen wir die Summe der Beziehungen zwischen seinen Teilen.

Diese Beziehungen lassen sich einteilen:

Ihrer Natur nach in Wiederholung, Variante und Kontrast.

Nach den Qualitäten des Materials, an dem sie in Erscheinung

treten, in melodische, rhythmische, dynamische, Klangfarben-, metrische und harmonische Beziehungen.

Die musikalischen Formen lassen sich untersuchen und beurteilen mit Hilfe der Formkriterien, die durch Kombination der beiden Gruppen von Beziehungsarten erhalten werden.

Die Formkriterien umschreiben zugleich den ganzen Bereich der Formungsmöglichkeiten.

Die Auswahl spezieller Formen aus diesem Bereich geschieht nach bestimmten Anordnungstendenzen der einzelnen Qualitäten. Diese sind psychischen Ursprungs und bilden die eigentlichen, konstitutiven Formgesetze.

Die Wertstufenleiter der Formen bestimmt sich nach ihrem Reichtum an Teilbeziehungen.

Zweiter, angewandter Teil.

1. Die historischen Formen.

Der Versuch, die methodische Anwendung der entwickelten Prinzipien im Dienste musikgeschichtlicher Forschung zu zeigen, sei einem späteren Abschnitt vorbehalten. Zunächst soll an den beiden wichtigsten historischen Beispielen, für die die Regeln des Aufbaus genau kodifiziert sind, aufgewiesen werden, daß diese Regeln, die in der Art und Weise, wie sie in den Lehrbüchern vorgetragen werden, oft den Eindruck der Willkürlichkeit machen, nur der spezielle Ausdruck der entwickelten Formgesetze sind.

Die Formen der Sonate und der Fuge, denn um diese wird es sich handeln, sind die reichsten, entwickeltsten Formen, die die Musikgeschichte hervorgebracht hat. Beide sind aus weniger reichen Formen ganz allmählich durch das Eindringen von immer mehr Beziehungen entstanden, und sind, die Fuge von *Bach*, die Sonate von *Beethoven*, zu Höhepunkten geführt worden, die die weitere Entwicklung weder wiedererreicht, noch gar überschritten hat.

Ehe sie im einzelnen näher betrachtet werden, seien die harmonischen Verhältnisse in Erwägung gezogen, die bei beiden eine ähnliche, auffallende Bevorzugung ganz bestimmter Tonartenfolgen zeigen.

1. Der Modulationsplan. — Wie im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung gezeigt wurde, werden die Tonarten, die innerhalb eines Satzes neben der Haupttonart stark zur Geltung kommen, immer sehr nah mit dieser verwandt sein. Es kommen demgemäß in Betracht die Tonarten der Variante, der Parallele, der Dominante und der Subdominante; in zweiter Linie auch terzverwandte Tonarten, die aber seltener vorkommen und von geringerer Bedeutung sind.

Die Modulationen nach Variante und Parallele sind beide sehr gebräuchlich, und diese Tonarten sind gegen die Haupttonart leicht verständlich. Auffällig ist dagegen die außerordentlich starke Bevorzugung der Oberdominante gegenüber der Subdominante. Der Grund dafür dürfte in der folgenden Eigentümlichkeit unseres harmonischen Hörens zu suchen sein.

Jeder als Tonika aufgefaßte Durdreiklang wird sehr leicht zur Dominante; die Umdeutung T = D und damit die Modulation zur Subdominante erfolgt außerordentlich leicht, viel leichter als die zur Oberdominante mittels der Umdeutung T = S. Die Ursache davon liegt vielleicht darin, daß im Durdreiklang die einen Dominantakkord charakterisierende Sept als Oberton schon enthalten ist, und das Ohr daher zu einer Auffassung der Harmonie in diesem Sinne neigt.

Infolge der genannten Tatsache wird eine Modulation zur Subdominante sehr leicht als endgültig empfunden. Wollte man nun in einem Sonatensatz das zweite Thema, oder bei einer Fuge den zweiten Stimmeinsatz in der Subdominante einführen, so läge die Gefahr nahe, daß das Gefühl für die Haupttonalität gestört würde. Es würde leicht die vorausgehende Tonika nur als präludierende Dominantenepisode und die nachfolgende Subdominante als eigentliche Tonika verstanden werden, während die Auffassung der Subdominante als nur vorübergehend kontrastierender Tonart, von der wieder zur eigentlichen Tonika zurückgekehrt werden müßte, sehr schwer wäre.

Für die Modulation nach der Dominante liegen die Verhältnisse dagegen außerordentlich günstig: Die Modulation zur Dominante erfolgt nur schwierig; sie wird daher nicht leicht als endgültig empfunden. Außerdem führt ihr Bestreben, Dominante zu werden, ja wieder zur eigentlichen Tonika und weist immer auf diese zurück. Die Dominante wird also wirklich leicht als eine nur vorübergehend zur Tonikabedeutung gelangte, nicht endgültige, sondern nur kontrastierende Harmonie empfunden, und die ursprüngliche Tonika ist immer als eigentliche Haupttonart darunter durchzufühlen. Daher die außerordentlich starke Bevorzugung der Dominanttonart als Tonart für das zweite Thema in Dursätzen.

Noch ein anderes Phänomen erklärt sich gleichzeitig: das des oft bedeutsamen Hervortretens der Subdominante am Schluß der Sätze. Nachdem nämlich durch den Verlauf des ganzen Satzes die eigentliche Tonika sicher charakterisiert ist und sich das Gefühl für sie endgültig festgesetzt hat, ist die Gefahr nicht mehr vorhanden, daß eine Ausweichung nach der Subdominantseite dieses Gefühl noch stören könnte. Hier wird dann die Subdominante wirklich als Subdominante gefaßt und bildet ein ganz neues Kontrastmittel. Kurz vor

dem Ende eines Satzes eingeführte Kontraste wirken aber stark abschließend; diese Art der Verwendung der Subdominante ist also recht geeignet, den Abschluß in zwingender, gewichtiger Weise herbeizuführen.

In der Tat gibt es in der Literatur dafür sehr zahlreiche Beispiele. *Bach* geht im Modulationsplan seiner Fugen der Subdominantseite der Haupttonart zuerst geflissentlich aus dem Wege, um sie dann kurz vor dem Ende mit sehr nachdrücklicher Schlußwirkung einzuführen. *Beethoven* moduliert in zwei Sätzen seiner D-dur-Messe kurz vor Schluß scheinbar regelrecht in die Subdominante, indem er die zu ihr führende kleine Sept der Tonika bringt, ohne nachher durch ein Widerrufungszeichen den Leitton zur Tonika wieder in seine Rechte zu setzen. Trotzdem bleibt das Tonalitätsgefühl vollkommen aufrecht erhalten und die Abschlußwirkung der Subdominante ist sehr stark. Beispiele von solcher Kühnheit dürften in der Literatur kaum wieder anzutreffen sein.

Für die Mollharmonik liegen die Verhältnisse wesentlich anders. Zu erwarten wäre, entsprechend der Durharmonik, daß sich in Moll die Modulation vorwiegend nach der Subdominantseite richtete. Das ist aber nicht der Fall. Der Grund mag der sein, daß die Benutzung der Durdominante der Tonart der Subdominante das Gefühl für die eigentliche (Moll-) Tonika irritieren würde. Außerdem besitzen die Mollakkorde nicht jene eigentümliche Strebungstendenz der Durdreiklänge; einer Modulation nach der Dominante stehen also (zumal die Tonika ja deren leitereigene Subdominante ist) nicht die Bedenken im Wege, die in der Durharmonik für die Modulation nach der Subdominante galten.

Geht, was vorwiegend der Fall ist, in Mollsätzen die Modulation zu einer Durtonart, so wird dazu gewöhnlich nicht die einer der beiden Dominanten gewählt. Beide sind nämlich nicht sehr leicht von der Haupttonart her verständlich, weil ihre Harmonik sehr entfernte Gebiete (der Hauptmolltonart) berührt. Infolgedessen wendet sich die Modulation mit großer Vorliebe nach einer mit ihrer Harmonik näherstehenden Tonart, nämlich der der Parallele, deren ganze Harmonik schon leitereigen in der Molltonika enthalten ist. Neben ihr kommt noch in Betracht die Subdominantparallele, die als einzigen in der Haupttonika nicht leitereigenen Ton deren leicht verständliche erniedrigte Sekund enthält, weniger die Tonart der Oberdominantparallele, weil ihr Leitton die in der Molltonika nicht leitereigene dorische Sext ist.

2. Die Sonate. — Nach diesem Ausblick auf die modulatorischen Verhältnisse ist die Beurteilung der Sonaten- und Fugenform ohne weiteres zugänglich.

Die Konstitution fast aller Sonatensätze geht zurück auf das Grundschema, das bei Verwendung mehrerer thematischen Gruppen in Betracht kommt: auf die Liedform A B A. Das kontrastierende Mittelthema steht bei Sätzen dieser ganz einfachen, dreiteiligen Gestaltung fast immer bei Dursätzen in der Dominante, bei Mollsätzen in der Parallele. Erweiterungen dieser Form sind zunächst A B A B A oder A B A C A; A B A C A D A usw. Diese Formungen sind schon nicht mehr so gedrungen, wie die einfachste. Sie sind gleichsam fortlaufende Reihungen, bei denen eine feste innere Gliederung und damit ein Abschlußzwang bei einer bestimmten Stelle eigentlich fehlt. Diese sind jedoch sofort wieder hergestellt, wenn die Anordnung so geschieht: A B A C A B A, da diese Form im großen die Gruppierung A B A wiederholt. B steht hier gewöhnlich in der Dominante; das zweitemal ebenfalls in der Haupttonart. C hat, als Kontrast gegenüber der ganzen Gruppe A B A, eine entsprechend längere Ausdehnung und steht in einer stärker kontrastierenden Tonart als B, nämlich in der Subdominante, die hier nicht mehr mißverstanden werden kann, oder in der Parallele oder der Variante. (Als Molltonarten kontrastieren die beiden letzteren stärker gegen die Hauptdurtonart als die Dominante, obwohl sie an sich ja eigentlich näher verwandt wären.) Die vierfache Wiederholung des A würde leicht ermüden, weshalb dieses Thema bei seiner Wiederkehr oft leicht variiert wird. Die komplizierteren Rondoformen erscheinen meist in bewegteren Sätzen, fast immer im Schlußsatz der Sonate, während Sätze in ruhigem Tempo einfache Rondoformen oder die Liedform bevorzugen.

Für langsamere Sätze kommt auch stark in Betracht die Variationenform. Die Variierung geschieht so, daß in der früher geschilderten Weise die Mitte zwischen Wiederholung und Kontrast eingehalten wird, so daß weder die kontrastfordernde Wirkung der Wiederholung, noch die wiederholungfordernde Wirkung des Kontrastes eintritt. So können sich eine ganze Anzahl von Variationen aneinandersetzen. Sie ordnen sich nach dem Gesetz der Steigerung, gewöhnlich in der Weise, daß die Figuration des Themas in immer kleineren Notenwerten sich ergeht. Sind ihrer jedoch sehr viele, oder entfernen sie sich allmählich sehr weit von der ursprünglichen Gestalt, so macht der endliche Abschluß Schwierigkeiten, und es müssen besondere Mittel eingreifen, um ihn herbeizuführen. So hängt *Beethoven* z. B. in den Variationen der Sonate op. 26 As-dur der letzten Variation eine abschließende (melodisch frei gestaltete) Coda an. In mehreren Variationensätzen aus seinen letzten Sonaten erscheint am Schluß das Thema nochmals in seiner ersten, originalen Gestalt. Beide werden dann

aufeinander bezogen und bilden zusammen einen festen, abschließenden Rahmen für die innerhalb liegenden Variationen. Auch eine Fuge als Abschluß, die das Hauptthema nochmals kräftig zur Geltung bringt und die Tonart in ausholenden Kadenzierungen umläuft, ist häufig.

Die eigentliche Sonatenform, die des ersten Satzes, ist die beziehungsreichste der in der Sonate gebrauchten Formungen. Sie beruht ebenfalls auf dem Grundschema A B A. A und B sind aber hier nicht verschiedene thematische Gruppen; sie enthalten vielmehr dasselbe motivische Material, was die Beziehung zwischen ihnen herstellt. Sie kontrastieren dagegen durch die verschiedene Behandlungsweise des Materials: A baut achttaktige Perioden in regelmäßiger, gleich noch näher zu beschreibender Weise nebeneinander auf; B baut das in ihnen enthaltene motivische Material gleichsam ab, benutzt es zu neuen Kombinationen, liebt metrische Komplikationen und weit ausgreifende Modulationen, oder, wie der technische Ausdruck lautet, »führt es durch«.

Der Teil A enthält zwei kontrastierende thematische Gruppen a und b, die einander regelrecht gegenübergestellt sind. Die zweite steht bei Dursätzen in der Dominante, bei Mollsätzen gewöhnlich in Dur, und zwar in der Tonart der Parallele oder der Subdominantparallele. Der Aufbau von A ist also klar verständlich. Bei der Aneinanderfügung von A und B ergibt sich jedoch eine Schwierigkeit. Wollte man auf die Aufstellung a b ohne weiteres den Durchführungsteil B folgen lassen, so würde nicht klar werden, wozu der Teil B oder seine Anfangspartien in Beziehung treten; es könnte hier leicht eine weitere Kontrastwirkung a, b, c . . . oder etwas ähnliches eintreten. Es müssen also a und b deutlich als in A zusammengehörig charakterisiert werden, dem dann als Ganzem das kontrastierende B gegenübertreten kann. Das einfachste Mittel, um diese Auffassung zwingend herbeizuführen, ist die Wiederholung von A. Diese stellt unzweideutig fest, daß und wie a und b zusammengehören; als Wiederholung wirkt sie außerdem kontrastfordernd und das folgende B wird daher unzweifelhaft als Kontrast zu A als Ganzem aufgefaßt und empfunden. Die Repetition des ersten Teils eines Sonatensatzes ist also organisch in seinem Aufbau bedingt und somit notwendig.

Die den ersten Sonatensätzen vielfach vorausgehenden Adagios haben gewöhnlich nur den Sinn einer Einleitung, einer die Haupttonart feststellenden und mehrmals umschreibenden Kadenzierung. Für den Aufbau des ganzen Satzes kommen sie meist nicht in Betracht und zeigen auch keine bedeutende thematische Gliederung.

Die Zusammenfassung der drei oder vier Sätze der Sonate geschieht genau in entsprechender Weise wie die Gliederung innerhalb der ein-

zelnen Sätze. Die Merkmale, die hier die Sätze einander gegenüberstellen, trennen und verbinden, müssen nur eben solche sein, die sich auf die einzelnen Sätze als Ganzes beziehen. Da kommen in Betracht Tonart, Taktart und Tempo. Die beiden Ecksätze entsprechen sich also gewöhnlich nach Tonart und Tempo; der oder die Mittelsätze heben sich ab durch Benutzung anderer, aber nah verwandter Tonarten, durch Tempo und Takt. Der Zusammenhalt ist hier nicht mehr so zwingend, wie innerhalb der einzelnen Sätze, weil die verbindenden Beziehungen nur ganz allgemeine sind, weil vor allem die thematische Beziehung fehlt. Diese muß aber im Allgemeinen fehlen, da sonst Zweifel über die Abschlüsse und die Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze sich einstellen können.

3. Die Fuge. — Die Form der Fuge beruht auf ganz anderen Prinzipien als die der Sonate. Ein kontrastierendes zweites Thema gibt es hier nicht, ja es gibt überhaupt kein im Sinne der Sonate konstituiertes Thema. Die Gliederung im Großen wird bei der Fuge ausschließlich durch die Harmoniebewegung herbeigeführt. Die Fuge besteht aus mehreren Abschnitten (»Durchführungen«), von denen der erste und der letzte in der Haupttonart stehen und zusammen den Rahmen des Ganzen bilden. Der oder die dazwischen liegenden Abschnitte stehen in kontrastierenden Tonarten oder können sich frei modulierend bewegen. Die Durchführungen werden getrennt und verbunden durch modulierende, nicht thematische Zwischenspiele. Die erste Durchführung bringt so viele Eintritte des Themas, als Stimmen vorhanden sind, und zwar in Abständen von der Länge des Themas (oder etwas länger) wechselweise in Tonika und Dominante, um sie scharf voneinander abzuheben und deutlich hervortreten zu lassen. Da hier die Dominanttonart schon stark benutzt ist, und da die Subdominante für die Schlußwirkung aufbewahrt werden soll, so wendet sich die Modulation im ersten Zwischenspiel (es ist nur von der Fuge in der Ausprägung, die ihr *Bach* gegeben hat, die Rede) nach einer anderen nahe verwandten Tonart, und zwar fast immer nach der der Parallele. Darin erfolgt die zweite Durchführung, oder sie wendet sich von hier aus nach einigen weiteren, nah verwandten Tonarten. Die Zahl der Eintritte des Themas ist gewöhnlich wieder gleich der Anzahl der Stimmen, nur die Reihenfolge ist verändert, und die Stimmen tauschen gegenüber der ersten Durchführung *dux* und *comes* aus. Weitere Zwischenspiele und Durchführungen können folgen; schließlich tritt die Haupttonart wieder in ihre Rechte, und eine letzte Durchführung, vielfach mit Engführungen des Themas (die aber auch schon früher erscheinen können), sowie mit starker Betonung der Subdominante führt zum Schluß. Dieses einfache Grundschema kann durch

mancherlei Lizenzen kompliziert und erweitert werden; die Fuge läßt in dieser Beziehung viel mehr Freiheit und Spielraum als die Sonate. Infolgedessen ist sie auch schwieriger zu handhaben, und es besteht nach zwei Seiten Gefahr: Einerseits, daß durch allzu strenge Befolgung der Regeln des Aufbaus dieser sich zu sehr aufdrängt und eine schematische Wirkung hervorbringt; anderseits, daß zu viele Freiheiten der Behandlung den Zusammenhalt des Ganzen gefährden und der Mangel fest gefügter Beziehungen die einheitliche Auffassung erschwert oder vereitelt. Dieser letztere Mangel scheint, ganz im Allgemeinen, den Fugen vor *Bach* anzuhaften, der erstere dagegen den nach *Bach* geschriebenen. Eine nähere Untersuchung des Entwicklungsprozesses der Fugenform (die noch nicht vorliegt) würde das aufzuweisen haben. Vielleicht liegt hier einer der vermutlich wenigen oder gar der einzige Typus der historischen Entwicklung musikalischer Formen vor.

Die vorstehenden Betrachtungen der Formen der Sonate und Fuge sind sehr allgemein gehalten; namentlich wurde Erörterungen über Abweichungen von dem üblichen, normalen Aufbau aus dem Wege gegangen. Es galt ja auch, zunächst einmal das Typische an der Konstruktion dieser wichtigsten musikalischen Formen und dessen Übereinstimmung mit den entwickelten allgemeinen Formungsgesetzen zu zeigen. Die Abweichungen sind eben Abweichungen, d. h. sie bedürfen einer speziellen Erklärung, die nur im speziellen Fall aus den vorliegenden Verhältnissen heraus zu geben ist. Dabei würde ein Teil dieser Abweichungen noch den Formgesetzen entsprechen, aber in anderer Weise, als das beim allgemeinen Schema der Fall ist. Ein anderer Teil würde als willkürlich, als tatsächlich von den Formgesetzen abweichend zu erklären sein, und die hierher gehörigen Formen wären als weniger festgefügte, minder beziehungsreiche zu bezeichnen. Ein dritter würde schließlich Formungseinflüsse zeigen, die auf andere, außermusikalische Ursachen zurückgehen; von diesen werden die wichtigsten, die bei der Verbindung der Musik mit poetischen Formen in Erscheinung tretenden, noch zu betrachten sein.

2. „Form“ und „Inhalt“. — Text- und Programmkomposition.

Das Problem des »Inhalts« selbst liegt außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung. Doch muß eine scharfe Abscheidung und begriffliche Trennung von »Form« und »Inhalt«, die bis jetzt nicht gegeben wurde, erfolgen.

Diese wird auf Grund der vorausgegangenen Betrachtungen sehr leicht sein: Da als »Form« die Summe aller Teilbeziehungen, also aller Innenbeziehungen des Kunstwerks definiert wurde, so wird der »Inhalt« im Bereich der Außenbeziehungen zu suchen sein.

Faßt man das Kunstwerk als Objektives, als Summe von Bestimmtheiten, so ergibt sich als wichtigste dieser Außenbeziehungen die Beziehung zum aufnehmenden Subjekt. In diesem Sinne gehört dann allerdings die »Form« mit zum »Inhalt«; der Formbegriff ist hier dem Inhaltsbegriff subordiniert. In der Auffassung des ästhetischen Formalismus werden nun alle übrigen Inhalte, die sich nicht auf Innen-, Teilbeziehungen zurückführen, als außerästhetisch abgelehnt, so daß tatsächlich die »Form« als einziger »Inhalt« des Kunstwerks bleibt.

Faßt man das Kunstwerk dagegen als Subjektives, als Summe psychologischer Erscheinungen, so lassen sich in diesem Empfindungskomplex deutlich die Elemente unterscheiden, die von Innen-, Teilbeziehungen und die von Außenbeziehungen hervorgerufen werden. Die ersteren entsprechen dann der »Form«, die letzteren dem »Inhalt« des Kunstwerks. Wieder scheidet der formalistische Ästhetiker die Außenbeziehungen als nicht zugehörig ab und leugnet damit einen »Inhalt«, wogegen der idealistische Ästhetiker in dem weiten Bereich der Außenbeziehungen bestimmte feste Grenzen abzustecken sucht, die das Ästhetische vom Außerästhetischen, bloß Zufällig-Assoziativen trennen.

Bei *Hanslick*, um seine Lehre als Beispiel heranzuziehen, liegen die Verhältnisse folgendermaßen:

Es kommt bei ihm nicht zu einer scharfen Trennung von »Form« und »Inhalt«. Diese Begriffe decken sich bei ihm teilweise. Als Formalist zieht er dann die Grenze zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem so, daß nur das von ihm nicht ganz widerspruchsfrei als »Form« Bezeichnete zum Ästhetischen gehört.

In der vorliegenden Untersuchung sind die beiden Begriffe scharf geschieden; sie sind sich koordiniert, und zusammen subordiniert unter den Begriff der Beziehung. Die Definition des Formbegriffs ist streng nach den logischen Anforderungen erfolgt; dem Inhaltsbegriff fehlt jedoch eine genaue Bestimmung der *differentia specifica:* die Abgrenzung der in Betracht kommenden Außenbeziehungen von den ästhetisch belanglosen ist nicht erfolgt und bliebe einer Inhaltslehre vorbehalten.

Eine solche soll hier nicht versucht werden; doch mögen einige kurze Bemerkungen dazu Platz finden, die zugleich die Brücke schlagen sollen zur Betrachtung des zweiten, in der Überschrift dieses Kapitels

angedeuteten Problems, das mit dem ersten nicht eigentlich in direktem Zusammenhang steht.

Zur Untersuchung der Außenbeziehungen des musikalischen Kunstwerks dürfte vor allem eine Unterscheidung von Wichtigkeit sein, nämlich die zwischen denen, die sich auf das Kunstwerk als Ganzes und denen, die sich nur auf kleinere oder größere Teile richten, zwischen Ganzheits- und Einzelheitsbeziehungen. Unter den ersteren würde das zu nennen sein, was man als »Idee« des Kunstwerks zu bezeichnen pflegt; bei den zweiten würden die Gebilde eine wichtige Rolle spielen, die man als »Tonmalereien« zusammenfaßt. Man spricht nun häufig davon, daß bei gewissen musikalischen Kunstwerken, die man als »Programmmusik« bezeichnet, sich der »Inhalt« (gemeint ist aber die »Idee«, die nicht den ganzen Inhalt ausmacht) seine »Form« selber schaffe. Dieser Sprachgebrauch ist nicht ganz richtig und kann leicht zu Mißverständnissen führen. Ein »Inhalt« kann sich seine »Form« nicht selbst schaffen, denn sofern er eine bestimmte formale Anordnung voraussetzt und erzwingt, muß er ja selbst schon entsprechend geformt gewesen sein. So verhält es sich mit der Programmmusik und auch mit der Textkomposition. Die »Idee« äußert sich hier nicht ohne weiteres in musikalischer Form: Sie tritt erst ein in eine poetische Form und diese bestimmt dann die musikalische Anordnung.

Untersucht man Programm- und Textkompositionen mit Hilfe der Formkriterien, so findet man, daß diese zwar sehr wohl anwendbar sind, daß aber die sich ergebenden Zusammenhänge, wie zu erwarten war, den konstitutiven Formgesetzen vielfach nicht entsprechen. Die Auseinandersetzung der poetischen mit der musikalischen Form kann in sehr verschiedener Art und Weise stattfinden und je nachdem wird die eine oder die andere Seite die Vorherrschaft haben.

Ein sehr einfacher Fall solcher Auseinandersetzung liegt etwa vor im strophisch komponierten Lied. Im Kleinen, innerhalb der einzelnen Strophe herrscht hier die musikalische Form der achttaktigen Periode und zwingt die poetische nötigenfalls durch verschiedene Mittel (Wortwiederholung usw.) unter sich. Im Großen herrscht aber die poetische Form des strophischen Gedichts, die musikalisch keinen Sinn hat, und die auf den musikalisch Urteilenden gelegentlich von unerträglicher Wirkung werden kann.

Ein komplizierterer Ausgleich findet beim sogenannten »durchkomponierten« Lied statt. Die musikalische Form ignoriert hier den ihr nicht genehmen Strophenbau ganz und folgt frei der gedanklichen Form des Gedichts. Läßt diese es zu, so ist es leicht möglich, daß dabei wieder rein musikalische Formen, wie die Liedform A B A, oder

Rondoformen zustande kommen. Nunmehr liegt es nahe, die Dichtung gleich so einzurichten, daß sie einer musikalischen Form Raum gibt und in der Tat ist das zu allen Zeiten geschehen. Das klassische Beispiel dafür ist die Da-capo-Arie.

Für das dramatisch-musikalische Kunstwerk gelten dieselben Möglichkeiten. Gerade hier, in der Oper gelangte ja die musikalische Form zur völligen Herrschaft über das poetisch-dramatische Formungsprinzip. Das Musikdrama dagegen zwingt die musikalische Gestaltung in den Dienst der dramatisch-poetischen Form. Während die größeren musikalischen Formungen dabei nicht zustande kommen, bleibt die achttaktige Periode im allgemeinen noch erhalten und maßgebend. Das dramatisch-poetische Formprinzip kann aber noch weiter eindringen und auch die achttaktige Periode zerstören. So oft bei *Wagner;* z. B. wenn zum Zweck einer dramatischen Steigerung ein Motiv durch lange Takte hindurch wiederholt wird, wobei ein musikalischer Verlauf eigentlich nicht stattfindet. Obgleich hier die motivische Bildung noch deutlich vorhanden ist, hat die achttaktige Periode ihren Sinn verloren. Das musikalische Motiv mit seinen gewöhnlich melodisch steigenden Wiederholungen ist direkt in den Dienst der dramatischen Steigerung getreten. Mit dem Eintritt des Höhepunktes tritt meist die achttaktige Periode wieder in ihre Rechte. Der Prozeß der Unterordnung der musikalischen unter die poetische Form kann aber noch weiter gehen und schließlich sogar zur Zerstörung der kleinsten musikalischen Formelemente, der Motive, führen. Wenn z. B. in einer neueren Oper die Erzählung von einem Kegelspiel mit Paukenwirbel (Rollen der Kugel) und Xylophongeklapper (Fallen der Kegel) illustriert wird, so ist damit jede erkennbare musikalische Formung aufgegeben, und es fragt sich, ob man hier noch von Musik reden kann. Übrigens gab es früher ganz ähnliche Dinge auch schon, und man ist heut geneigt, darauf, als auf sehr naive Spielereien herabzusehen, während man neuere Versuche dieser Art als ganz besondere Instrumentationseinfälle preist.

Für die Programmmusik liegen die Verhältnisse genau so, wie für die Textkomposition. Auch hier wird die musikalische Gruppierung der poetischen Formung, die die »Idee« erhalten hat, untergeordnet, und wieder kann die Unterordnung auf sehr verschiedene Art und Weise geschehen. Der extreme Fall der Programmmusik ist der, daß diese poetische Form eine epische ist, d. h. daß das Programm in einer Erzählung einer fortlaufenden Handlung besteht. Da muß die Musik engsten Anschluß an das Programm suchen; sie wird schließlich durch eine Reihe fortgesetzter Einzelheitsbeziehungen mit ihm verbunden sein. An dieser Stelle verbinden sich Programmmusik und

Tonmalerei, die prinzipiell nicht in einem besonderen, bestimmten Zusammenhange stehen. Es gibt sowohl ausgesprochene Programmmusik ohne jede Tonmalerei, als auch absolute Musik, in der Tonmalereien vorkommen. Ein näheres Zusehen würde rasch eine Reihe verschiedener Arten von Tonmalerei auseinanderhalten lassen. Vor allem die, bei der eine Nachbildung eines außermusikalischen Verlaufs mit musikalischen Mitteln alleiniger Zweck ist, von der, bei der andere Absichten noch mit in Betracht kommen. Die Tonmalerei, wie sie sich bei *Beethoven* (auch bei *Bach*) findet, nimmt die Nachahmung äußerer Momente nur als Anlaß und Anhalt der Motivgestaltung. Die Motive aber und ihre Konstellationen haben daneben noch ganz andere Funktionen. Diese Art von Tonmalerei ist »mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«.

Soweit bei der Text- und Programmmusik rein musikalische Formen zustande kommen, sind diese ohne weiteres verständlich. Andere, nicht musikalische Formungen fallen außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung. Die Betrachtung konnte sich also auf das prinzipiell Wichtige, auf einen Überblick über die Möglichkeiten beschränken.

3. Zur Methodik der musikgeschichtlichen Forschung.

Die Musikgeschichte ist eine noch verhältnismäßig junge wissenschaftliche Disziplin. Sie hat deshalb bis jetzt noch nicht Zeit gefunden, bestimmte, feste Forschungsmethoden herauszubilden, wie sie auf anderen Gebieten bestehen. In der heutigen, musikalischen Geschichtsschreibung liegt vielfach noch etwas Willkürliches, Zufälliges, sowohl was die Auswahl und Begrenzung des Stoffes, als die Art und Weise der Behandlung anbetrifft.

Jedenfalls lassen sich zwei Arten musikalischer Geschichtsschreibung unterscheiden, die, obwohl sie im einzelnen Forscher und im einzelnen Werk fast immer beide vertreten sind und sein werden, doch ihrer Methode nach prinzipiell zu trennen sind. Die eine wird jeweils die Stellung der Musik in einer bestimmten Kulturepoche, ihre Bedeutung und Wertung in derselben untersuchen; die andere wird den Entwicklungen der einzelnen Meister, ihren Einflüssen aufeinander, ihren Zusammenschlüssen zu Schulen, Richtungen usw. nachgehen. Man mag, um Bezeichnungen für sie zu haben, die erste die kulturhistorische, die zweite die spezialwissenschaftliche Musikgeschichtsschreibung nennen; die erste wird sich jedenfalls auf eine Untersuchung der Inhalte, die zweite auf eine Untersuchung der Formen (in dem definierten Sinne) im Wesentlichen beschränken. Die erste

wird sich der in der allgemeinen Kulturgeschichte gebräuchlichen und ausgebildeten Methoden bedienen müssen und können; die zweite bedarf dagegen besonders ausgebildeter Methoden, deren Grundlage naturgemäß in der musikalischen Formenlehre zu suchen ist.

Die Formkriterien, wie sie früher entwickelt wurden, gelangen hier zu ihrer historischen Anwendung, d. h. sie werden nicht mehr dazu benutzt, die einzelne Form in ihrer Konstitution zu untersuchen, sondern dienen nunmehr dazu, die historisch gegebenen Formen miteinander zu vergleichen. Die »Formkriterien« werden in dieser Anwendung zu »Stilkriterien« und mit ihrer Hilfe läßt sich der historische Stilbegriff festlegen und definieren.

Das Wort »Stil« wird ja in außerordentlich verschiedenem Sinne angewandt, ohne daß sich der Anwendende immer bewußt ist, was er gerade darunter versteht. Wenn der Ästhetiker vom »erhabenen Stil« und der Musikhistoriker vom »Kammermusikstil« redet, so sind doch hier zwei gänzlich verschiedene Begriffe mit demselben Ausdruck bezeichnet. Es ist also auch hier darauf zu dringen, daß, bei nicht ganz unzweideutigen Stellen, immer angegeben wird, in welchem Sinne das Wort »Stil« gerade verstanden werden soll. Was im folgenden als »Stil« definiert wird, soll nur der in der musikalischen Formengeschichte, der historischen Formentwicklungsforschung zu brauchende Stilbegriff sein.

Dieser ergibt sich auf der Grundlage der vorausgegangenen Untersuchung folgendermaßen: Der »Stil« eines musikalischen Kunstwerks, eines Meisters, einer Schule, einer Epoche ist bestimmt durch die von den umgebenden Kunstwerken, Meistern, Schulen, Epochen, **unterscheidenden,** mit Hilfe der Form-(Stil-)Kriterien festzustellenden Formmerkmale. — Die negative Form der Definition drückt deutlich aus, daß es sich hier um einen historischen Begriff handelt: Man kann nicht vom »Stil« eines Phänomens schlechthin reden, sondern erst bei Vergleich mehrerer Phänomene tritt das Stilproblem überhaupt zutage. Der »Klavierstil *Beethovens*« ist nicht bestimmbar; wohl aber kann man eine Reihe von Merkmalen angeben, die *Beethovens* Klavierkompositionen von denen *Mozarts* oder *Schumanns* unterscheiden.

Die Durcharbeitung des gesamten historischen Materials mit Hilfe der Stilkriterien und des entwickelten Stilbegriffs, eine durchgeführte Formengeschichte also (wie sie heute noch lange nicht vorliegt, ja kaum begonnen ist), würde jedenfalls einige genau bestimmbare Typen der Formenentwicklung zutage fördern, die sich in verschiedensten Kunstepochen in ähnlicher Weise vollziehen würden. Gleichzeitig würde sich eine genaue und eingehende Periodisierung

der Musikgeschichte ergeben; die einzelnen Stilarten würden in ihrer Eigenart scharf heraustreten und zu charakterisieren sein, und es würden sich schließlich bestimmte, konkret definierbare Erscheinungen im Stilbildungs- und -Verfallsprozeß feststellen lassen.

G. Adler verfolgt diese Absichten in seinem Buche »Der Stil in der Musik«. Er geht aber einen anderen, eigentlich den umgekehrten Weg. Sein Stilbegriff ist, wie er selbst sagt, nicht im logischen Sinne definiert, sondern nur umschrieben. (Er stellt den Stil fest als »die Art und Weise, wie der Künstler seine Gedanken und Stimmungen faßt«; auch: »Ein Werk ist stilhaft, wenn es in einem ausgeprägten Stil gehalten ist«.) Infolgedessen sind seine »Stilprinzipien« nicht von einem zentralen Begriff (eben dem des »Stiles«) aus systematisch abgeleitet, sondern sie sind willkürlich und ohne inneren Zusammenhang der historischen Beobachtung und Erfahrung entnommen. Der bis jetzt allein vorliegende erste Teil des Werkes läßt noch nicht deutlich erkennen, wie das Ganze sich gestalten wird. Indessen scheint es mir, als ob »Stilprinzipien«, d. h. Begriffe, nach denen die historischen Stile untersucht werden sollen, vor allem einer außerhistorischen Verankerung bedürften, um sie gegen alle historischen Zufälligkeiten (der Überlieferung, der Zugänglichkeit des Materials usw.) zu sichern. Eine solche dürfte nur möglich sein im Anschluß an die allgemeine musikalische Formenlehre (wie es hier versucht wurde) oder an ein bestimmtes ästhetisches System. Da die Geltung eines solchen aber auch wieder historisch bedingt und begrenzt ist, so ist wohl der erstere Weg vorzuziehen.

Von dieser Grundlage aus dürfte die Zeit zur Aufstellung von »Stilprinzipien« aber noch nicht gekommen sein, denn dazu bedarf es vor allem einer gründlichen Untersuchung des gesamten vorliegenden Materials in bezug auf die Formen und ihre Entwicklung. *Riemanns* »Handbuch« ist diesen Weg gegangen, und hat zum erstenmal eine auf einheitlicher, methodisch einwandfreier Grundlage beruhende Periodisierung der Musikgeschichte versucht. Der weitere Ausbau, wie aber auch die Kritik an dieser Periodisierung werden sich dieser Grundlagen bewußt sein müssen.

Noch ist sehr viel zu tun. Die bisherigen Ergebnisse sind nur sehr allgemeine. Es steht ja heute noch nicht einmal die Entwicklung der Sonatenform widerspruchsfrei und allgemein anerkannt fest und an Untersuchungen über die Entwicklung der Fugenform fehlt es noch ganz und gar. Die Formenerforschung dürfte also für die nächste Zeit eine der wichtigsten und dringendsten Aufgaben der Musikgeschichte bilden.

Lebenslauf.

ICH, Hermann Robert Erpf, evangelisch, bin am 23. April 1891 zu Pforzheim geboren. Ich besuchte die Oberrealschule meiner Vaterstadt und erhielt am 15. Juli 1909 das Reifezeugnis. Ich studierte zunächst vier Semester in Heidelberg, dann vier Semester in Leipzig. Anfänglich widmete ich mich hauptsächlich naturwissenschaftlichen, später vorwiegend philosophischen Fächern, in erster Linie der Musikwissenschaft. Meine Lehrer waren die Herren Dozenten Böhm, Bütschli, Curtius, Driesch, Klebs, Köhler, Königsberger, Lenard, Petsch, Schmid, Windelband, Wolfrum, Wülfing in Heidelberg, und Barth, Herglotz, Lamprecht, Reinisch, Riemann, Schering, Schmarsow, Spranger, Volkelt, Wackernagel, Wundt in Leipzig. Allen bin ich zu Dank verpflichtet.